

Türkçeye Çevirenin Notu: “Herkes en çok kendine yakın.”

1

*Ahenk dolu o dünya battı;
repertuarda öten bir horoz kaldı.**

—Karl Kraus

Karl Kraus, Walter Benjamin’in üzerine en çok yazı yazdığı kişidir. 1931 tarihinde kaleme alacağı ünlü portresine kadar, 1929 yılı itibariyle Kraus üzerine dört kısa yazı yayımlamıştır: “Karl Kraus, Offenbach Okuyor”, “Karl Kraus [Fragman]”, Kraus’un bir oyunu üzerine bir inceleme olan “Karl Kraus: Die Unüberwindlichen” [Karl Kraus: Alt Edilemez] ve *Tek Yönlü Yol*’da yer alan “Savaşçılar Anıtı”. “Benjamin, en azından 1918’den beri, Kraus’un ilk olarak *Die Fackel* (Meşale) dergisinde yayımladığı düzyazılarının ve şiirlerinin okuyucusu olmuş, Kraus’un kendi eserlerinden ya da Shakespeare’den, Goethe’den ve Offenbach’ın opera metinlerinden okumalar yaptığı sahne ve radyo performanslarının izleyicileri arasında yer almıştı.” Ve “muhtemelen bu büyük Avusturyalı yazar ve gazetecinin 1921’in başlarında Berlin’de verdiği dört konferansa da katılmıştı”. Böylece, “Baudelaire gibi Kraus da, Benjamin için ömür boyu sürecek bir ilginin odağında kalacaktı.” (Bkz. *CL*, 137, 351 ve 706’daki 44. not.)

* Karl Kraus, *Deyişler Karşı Deyişler*, çev. Güven Savaş Kızıltan (İstanbul: Aylak Adam Yayınları, 1. Basım, Eylül 2013), s. 127. (ç.n.)

Karl Kraus (1874-1936), Avusturya-Macaristan İmparatorluğu döneminde, özellikle Viyana’da etkin olmuş bir gazeteci, yazar, hiciv ustası, polemikçi, eleştirmen ve şairdi. 1899’dan ölümüne kadar yayımladığı *Die Fackel* dergisiyle dönemin politik, kültürel ve edebi yaşamını keskin bir eleştiriyle sorguladı. “Telaffuzu bile ılık su, soğan kokuları, caddeye bakan bir ev gibi sevimsiz çağrışımlar yapan” kamuoyu yaratmak adına insanları duyarsızlaştıran sansasyonel habercilik dilini, bu dilin yarattığı toplumsal çürümeyi, gazetecilerin savaş çığırkanlıklarını ve suç ortaklıklarını hedef alıp ifşa etti. Birinci Dünya Savaşı, yükselen milliyetçilik, bürokrasi ve basın endüstrisinin yozlaşması gibi tarihsel olaylar, Kraus’un yapıtlarında hem hiciv hem de etik kaygı biçiminde yankılanır. Çünkü Kraus’un hiciv anlayışı sıradan mizahın ve alaycılığın ötesindedir. Benjamin, Kraus’un hicvi, halkı eğlendirmek veya basitçe yemek için değil, uygarlığı ve insanlığı dönüştürmek için kullandığını vurgular. Kraus’ta hiciv bir yamyamlık ve insan hakları tartışması aracına dönüşür; dilin, edebiyatın ve sahne performansının araçsallaştırılmasıyla insanlığa acı verdiği kadar farkındalık da sunar. Shakespeare, Nestroy, Offenbach gibi edebi, teatral ve müzikal kişiliklerden etkilenen ve kendisine klasik hümanizm ve materyalist hümanizm arasında bir alan açan Kraus, hiciv aracılığıyla insanın ve uygarlığın çelişkilerini görünür kılmayı amaçlıyordu. Onun sahne “gösterilerinin müdavimlerinden Elias Canetti, *Kulaktaki Meşale* başlıklı otobiyografik eserinde Kraus’un sahne *performansını* şöyle tarif eder: ‘Kraus’u bir kez dinleyen bir daha tiyatroya gitmek bile istemezdi, tiyatro çok sıkıcı kalırdı onun yanında; kendi başına bir tiyatroydu o, ama daha da önemlisi, bu mucize adamın, bu canavarın, dâhinin, son derece sıradan bir ad, Karl Kraus adını ta-

* Olivier Rolin, *Port Sudan*, çev. Elif Gökteke, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Birinci baskı, Ekim 2001), s. 20. (ç.n.)

şımasıydı.”* Hem tarihsel hem de estetik açıdan çağının en önemli eleştirmenlerinden biri olarak kabul edilen Kraus’un “belirsiz, çift anlamlı” dili, yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda insan, eros ve köken arasındaki ilişkileri ortaya çıkaran *demonik* bir güçtü.

2

Bir kelimeyi alıntılama, onu adıyla çağırmaaktır.

—Karl Kraus

Benjamin’e göre, “Kraus’un temel polemik yöntemini yalnızca adın dilsel alanından –sadece buradan– anlayabiliriz: Bu yöntem alıntıdır”:

“Benjamin’e göre Kraus doğanın karşı konulamaz gücünün somutlaşmış halidir (makalesinin bölüm başlıkları bile bu gerçeği ifade eder: ‘Kozmik İnsan’, ‘Demon’, ‘Canavar’) ve onun eleştirel etkinliği, kişisel ve nesnel arasındaki ayrımı ortadan kaldıran bir ‘yamyamlık’ biçimidir. Yani Kraus, hicivci eleştirisinin nesnelere taklit ederek devreye soktuğu ‘mimetik dehasını’, bu nesnelere maskesini düşürmek, onları içeriden sahiplenmek ve böylece onları yutmak için kullanır. Durumun ortaya koyduğu gerçek soruyu keşfetmek için durumu ‘ortadan kaldırır’. (...) Benjamin bize sahnedeki Kraus’un canlı bir resmini sunar; onun vahşi jestleri, etkili konuşan bir panayır tellalını anımsatır: ‘Nefes kesici, yarı boş yarı parıltılı çöpçatan bakışlarını’ birdenbire büyülenmiş seyircilere çevirir ve ‘onları maskeli figürlerle dolu, kendilerini ta-

* Bkz. “Ölmekte Olan Bir Çocukla Mülakat”, çev. Derya Yılmaz [<https://www.e-skop.com/skopbulten/olmekte-olan-bir-cocukla-mulakat/6363>]. Ayrıca bkz. Elias Canetti, *Kulaktaki Meşale: Bir Yaşamın Öyküsü*, çev. Şemsa Yeğin (İstanbul: Payel Yayınevi, Birinci basım, Ekim 1997), s. 68. (ç.n.)

nıyamadıkları lanetli bir düğüne davet eder'. Dolayısıyla, Viyana toplumundaki yozlaşmanın ve sahteliğin maskesinin düşürülmesi, aynı anda hem mimetik bir kendini gizleme hem de kendini açık etme biçimidir; hicivcinin tüm kişiliğiyle etkin olduğu ve gerçek yüzünün –daha doğrusu ‘gerçek maskesinin’– açığa çıktığı paradoksal bir süreçtir. Kraus’un polemik sanatının savaş öncesi Viyana Dışavurumculuğuyla akrabalığı (...), ‘en yüksek eleştirel organ olarak kendine özgülülüğü’, demonik bir orkestrasyon ile bilinçli bir şekilde kullanılması açıklanabilir. Benjamin, Dışavurumculuğun –moda olmadan önce– kişiliğin son tarihsel sığınağı olduğunu söyler.

‘Kişisel ve nesnel unsurların çakışması’, Kraus’un kendi özel varoluşunu –her şeyden önce bu varoluşun yaratıklara özgü ilkel ve erotik boyutunu– kamusal bir mesele haline getirme biçiminde görülebilir; onun melankolik hazcılığı kozmopolit bir dürüstlükle dengelenir ve tamamlanır. Daima eldeki konuya dikkat etmeyi temel alan kişiye yönelik polemikçi otoritesinin sırrı budur. Tarihsel hatıralar, kişisel bilinci yarı çılgın bir şenlik ağıtında kurtarır. Bu paradoksları bir kriz boyutuna ulaştıran şey, hiç şüphesiz Kraus’un basına karşı ömrü boyunca sürdürdüğü savaştı, çünkü burada söz konusu olan, ‘büyük bir gazeteci’nin gazeteciliği itham etmesiydi: ‘Yalnızca Baudelaire, tıpkı Kraus gibi, sağlıklı sağduyunun bıktırıcı doygunluğundan ve entelektüellerin gazeteciliğe sığınmak amacıyla sağlıklı sağduyuyla yaptıkları uzlaşmadan nefret ediyordu. Gazetecilik edebi hayata, zihne, demona ihanettir.’

Benjamin’in basına yönelik eleştirisi, Kraus’un (gazeteciliğin gerçekliği işleme sürecinin ve kitle iletişim çağında dilin değerinin düşmesinin bir aracı olan) ‘boş sözü’ derinlemesine incelemesine çok şey borçludur. Ticari gazete dünyasının despotik güncelliği ve yerelliği, halkı, ağıt yakmak şöyle dursun, yargıda bulunmaktan bile aciz bırakarak tarihsel imgelemi felce uğratar. Kraus’un yaygın rastlanan ‘sahte öznelliğe’ yönelik küçümseyici eleştirisi, özel bir karalama yapmak amacıyla kullanılan ve kendisinin de

Nr. 1

Wien, Anfang April

1899



Nachdruck nur mit Angabe der Quelle »DIE FACKEL« erlaubt.

Die Fackel (Meşale) dergisinin 1899 yılında çıkan ilk sayısının kırmızı kapağı.

açıkça suç ortaklığı yaptığı iki tür yazı yazma eğilimini seçip ayırır; bu ikiz eğilimler (Heine'den türeyen) 'gazetelerin kültür sanat sayfaları için yazmak' [*feuilletonizm*] ve (Nietzsche'den türeyen) 'denemecilik'tir. Ama Kraus 'dinleyicileri ve modelleriyle kurduğu yakınlığın' söze dökülmesine asla izin vermez; ancak Benjamin bu yakınlığın, zaman zaman onun gülümsemesinde ve –performansları sırasında sözlerinin etkisini zayıflatan– yaratığa özgü 'mırılısında' ortaya çıktığını gözlemler.

Kraus, rakibini, ondan alıntı yaparak yutuverir. Denemelerinde, şiirlerinde ve oyunlarında, (Benjamin'in *Pasajlar Projesi*'nin edebi montajında bazen tırnak işareti kullanarak bazen de kullanmadan uyguladığı) alıntı sanatının ustası olduğunu gösterir. Kraus 'gazeteyi bile alıntılanabilir' hale getirir. Kraus'un başlıca polemik yöntemi olarak alıntının hiçbir zaman salt tali bir işlevi olmamıştır; alıntı burada Brecht ile birkaç temas noktasından biridir. Üretmek ve imha etmek alıntıda iç içe geçer. Yani, alıntılanan öge özgün bağlamından kopartılarak ya da patlatılarak alınır, bir koleksiyoncu parçası gibi seçip çıkarılır; yeni bir metnin rahminde tekrar doğmak üzere, süreç içinde bir doğaçlama malzemesine dönüşür, tıpkı eski modanın yeni moda için bir malzemeye dönüşmesi gibi. Alıntılanan konu sadece –'hayata çağrılmak' ve kurtarılmak anlamında– çağrılmakla kalmaz, aynı zamanda yargılanır ve [tam bir yargılama yapılmadan verilen] bu tür bir özet karar, tüm tarihin tek bir habere, tek bir cümleye, tek bir reklama dayandırılması konusunda insanları ikna edebilir. Kraus, ahlaken tükenmiş de olsa, insanlığın suretini kısa ömürlü bu tür şeylerde sezer. Daha belirsiz, köklerinden koparılmış, kozmopolit, demona hükmedecek bir hümanizmin hizmetinde imha etme misyonunu yerine getirirken, sürekli olarak doğa ve doğal insan fikriyle birlikte klasik hümanizmden alıntı yapar. Benjamin'in ünlü ifadesiyle: 'Canavar, daha gerçek bir hümanizmin habercisi olarak aramızdadır.' Materyalist hümanizm (*der reale Humanismus*) olarak adlandırılan şey, 'Karl Kraus' denemesinin sonuna

doğru Marks'tan alıntılanan bir pasajı şekillendirir; bu pasajda kamusal ile özel arasındaki burjuva karşıtlığı, gezegensel bir bireysellik tasavvurunda aşılmıştır: 'Gerçekten bireysel insan görgül yaşantısında, bireysel çalışmasında, bireysel ilişkilerinde türsel varlık haline geldiğinde (...) ancak o zaman insanın özgürleşmesi tamamlanacaktır.' Böyle bir özgürleşme –ki Benjamin'in gençlik felsefesinin ısrarla vurgulanan temaları denemenin ikinci bölümünün sonunda bir kez daha yankılanır– hukukun sona ermesi ve dışsal otoritenin bulunmadığı 'anarşi' durumunda adaletin doğması anlamına gelecektir: 'Ahlaki ve insan onuruna yakışan tek evrensel düzen [*Weltverfassung*] olarak anarşi.'

Karl Kraus'un Benjamin'in makalesine tepkisi, ne yazık ki Benjamin'in çizdiği vahşi, hatta despot hicivci portresiyle uyumluydu. Kraus, *Die Fackel*'in Mayıs 1931 ortalarında çıkan sayısında Benjamin'in makalesine kısaca değinir: 'Kesinlikle iyi niyetli ve aynı zamanda iyi düşünülmüş gibi görünen bu çalışmadan gerçekten anladığım tek şey, yazının benimle ilgili olduğu ve yazarın benim hakkımda, benim daha önce haberdar olmadığım, hatta şimdi bile açıkça bilmediğim pek çok şeyi biliyor görünmesidir; bu yazıya ilişkin sadece, diğer okurların onu benden daha iyi anlayacaklarını umduğumu söyleyebilirim. (Belki de bir psikanalizdir.)' Kraus'un ünlü, 'Psikanaliz iyileştirir gibi görüldüğü hastalığın belirtisidir' aforizması ışığında yorumlanabilecek bu son cümle, nedensiz bir kötü niyet barındırmasa da ciddiyetsiz ve laubali görünüyor ve onu okumak Benjamin'i gerçekten üzmüş olmalı. *Die Fackel*'deki bu pasaj konusunda kendisini ilk uyarın Scholem'e hazıranda şöyle yazdı: 'Kısacası, mantık çerçevesinde düşünürsek, Kraus'un bundan farklı bir tepki vermesi beklenemezdi; sadece benim tepkimin de makul görülebilecek sınırlar içinde kalmasını umuyorum – yani, onun hakkında bir daha asla yazmayacağım'. Ve bu kararına sadık kaldı.”

* Bu uzun “alıntı” için bkz. *CL*, 351-354. (ç.n.)

*Bir kelimeye ne kadar yakından bakarsanız,
o da size o kadar uzaktan bakar.*

—Karl Kraus

Walter Benjamin, Karl Kraus'la neden bu kadar çok ilgilendi? Bunu anlamak için, dilerseniz önce provokatif başka bir soru soralım: Benjamin'in "Karl Kraus" yazılarının hayattayken yayımlanmış olmaları, Kraus'un kült ününden kaynaklanmış olabilir mi? Ya da: Bu yazıların görünür olmasında Kraus kültürünün etkisi var mıdır? O dönemde Kraus'un canlı bir figür olduğu, dahası aktif bir kültürel güç haline geldiği düşünülürse, bu sorulara pekâlâ olumlu yanıtlar verilebilir. Ama Benjamin açısından mesele bu kadar basit olamaz.

Karl Kraus, 1920'lerin sonlarında, özellikle Viyana ve Berlin entelektüel çevrelerinde yaşayan bir efsane konumundaydı. Sahne performansları büyük bir ilgiyle izlenen bu hicivci dehanın etkisi, *Die Fackel* üzerinden tüm Avrupa'ya yayılmıştı. Basına yönelik eleştirisi ise, Almanya'nın 1930'ların başındaki politik ortamında son derece güncel ve dikkat çekiciydi. Dolayısıyla onun hakkında yazmak, polemik değeri yüksek, entelektüel prestij sağlayan bir girişimdi.

Benjamin ise bu yıllarda akademinin dışında kalmıştır. Üniversite kariyerinin sonlanmasıyla, serbest yazar olarak kendisine kültürel eleştiri alanında bir yol çizmiş ve bu yolda ilerlemektedir. Ayrıca bu dönemde yazı siparişi almak ve yazı yayımlatmak konusunda sıkıntı yaşamadığını da biliyoruz. Bu yıllar henüz Almanya ve Avrupa'daki dergilerin kapılarının Benjamin'e açık olduğu yıllardır. Dolayısıyla, Kraus üzerine yazmak Benjamin için bir kült figürü yorumlamak değildir; onun bu derin ilgisi daha çok, dil ile siyaset arasındaki gerilim üzerine düşünmenin bir yoludur. Benjamin aslında kendi dil

felsefesini, eleştiri anlayışını ve modernite üzerine tezlerini güncel bir figür üzerinde sınamak ve böylece görünür kılmak ister. Yani Kraus onun için bir “vesile figür”dür.

Benjamin’in “Kraus” yazılarını birlikte okumak bile bizi kolaylıkla bu sonuca götürebilir: 1928 tarihli yazılar, 1931 tarihli kapsamlı denemenin bir tür provası ya da ön hazırlığı değildir. Önceki kısa metinler büyük denemenin yoğunlaştırılmış çekirdekleridir. (Bu arada ben, 1. Bölümün girişinde söz ettiğim dört kısa yazıdan ya da çekirdekten sadece bu kitabın kapsamı içindeki iki tanesiyle ilgileniyorum.) Büyük deneme ise bu çekirdeklerin infilakından oluşmuş nihai metindir. Kısa yazıların çekirdeklerinden saçılan kavramlar denemede genişler, çeşitlenir, derinleşir, sistematikleşir ve ontolojik bir yoğunluk kazanır. Üç metin birlikte dikkatlice okunduğunda, Benjamin’in dil felsefesi, tarih anlayışı, modernite eleştirisi ve yıkım estetiğinin aynı figürde düğümlendiği görülür. İlk bakışta bu figür elbette Kraus’tur. Ama daha derinde, bu figür dilin kendisidir.

Şöyle sormak belki daha doğru ve açıklayıcı olacaktır: Eğer Kraus kült bir figür olmasaydı, metinler bu kadar görünür olur muydu? Muhtemelen hayır. Ama eğer Benjamin Kraus’un sadece kült cazibesine kapılmış olsaydı, metinler bu kadar kavramsal derinlik kazanır mıydı? Kesinlikle hayır.

Öyleyse bu konuda asıl belirleyici olan, Benjamin’in her zamanki özgün okumasıdır: Benjamin, Kraus’u bir ikon olarak değil, bir çağ semptomu olarak görür. O, modernitenin dil krizinin gerilimini, tıpkı camdaki bir çatlak gibi bünyesinde yoğunlaştıran bir figürdür.

Bu bilinçli seçimde ileriye doğru bir sıçramanın işareti, yani bir tarih düşüncesinin kıpırtısı da var mıdır? Üç metnin ortak ekseninde isim, köken ve adlandırma etrafında şekillenen dil anlayışı, bu yazıları Benjamin’in erken dönem dil teorisine bağlar: Özellikle 1931 makalesinde Kraus; kökensel yakınlığı, unutulmuş çağrışımı, dilin iç yankısını taşıyan kafiye ile ismi

geri çağtırmaya çalışan bir dil figürüdür: “Kelimeyi adıyla çağırır, onu bağlamından yıkıcı bir şekilde koparır; ama tam da bu sayede onu kökenine geri çağırır. Artık kafiyeli ve mantıklıdır; yeni bir metnin yapısı içinde yankılanarak uyumlu bir biçimde ortaya çıkar. Kafiye olarak benzerleri kendi aurasında toplar; isim olarak ise yalnız ve ifadesiz durur. Alıntıda, köken ve yıkım olmak üzere her iki âlem, dilin önünde kendilerini haklı çıkarır. Ve tersine, yalnızca bu iki âlemin iç içe geçtiği yerde, yani alıntıda, dil tamamlanır.” Köken ve yıkım birleştiğinde demonun saltanatı sona erer. “Tarih Kavramı Üzerine”de tarihsel bir süreç haline gelecek olan demon, “Kraus” makalesinde henüz, *adı* olan, *adı* ile çağrılan bireysel bir figürdür. Ama buradaki yıkım da bir ilerleme değil, bir “kesintidir”. Bu kesintide yeni bir şey belirir. “Çocuktan ve yamyamdan doğan bir yaratık gibi, şeytanın fatihi şeytanın önünde durur: yeni bir insan değil, bir canavar, yeni bir melek.” Uçucu, gelip geçici bu yeni melek demonun sonunu getirir, ama henüz ilerleme mitini ifşa edecek bir tarih figürüne dönüşmemiştir. Yıkımın içinde doğduğu için henüz yıkıntılara bakamaz. Ama bir haberci olabilir. 1931’in “Kraus” metni, 1940’taki “Tarih Meleği” figüründe ifadesini bulacak bakışın erken bir habercisi gibi okunabilir.

İyi okumalar...

Ankara, 24 Şubat 2026